



Arrojar el cuerpo a la lucha

Raimund Hoghe

La joroba

I

"Arrojar el cuerpo a la lucha", escribió Pier Paolo Pasolini.

II

La gente dice que es demasiado pequeño para su edad, demasiado delicado, demasiado débil. Y hay algo más, que casi no se ve todavía: una ligera curvatura de la columna vertebral, una curva apenas visible, que les da miedo. Se vuelve más y más pronunciada y crece, sin que se pueda detener. Poco se puede hacer, dicen los médicos, le recetan masajes y gimnasia y, una vez al año, una cura junto al mar. Dicen que es bueno para los bronquios del muchacho, que así respirará mejor. Cuando era más pequeño, su madre una vez le hizo un traje de marinero. En el cine veían las películas de moda, que los transportaban al lejano sur, al sol y al mar. Cambiaban la progra-

mación los martes y los viernes. El mar era siempre tan azul como el cielo.

III

La curvatura de la columna vertebral ya era claramente visible. La joroba sobresalía. Su madre decía que, con jerséis anchos, apenas llamaba la atención. Nunca pronunciaba la palabra joroba. Ella sólo lo llamaba su espalda. Pasando uno o dos años en una clínica, escayolado de pies a cabeza, quizá se podría enderezar, le explicaron los médicos en una institución para minusválidos. Ella se opuso. Esa espalda era preferible a aquello. Camino de casa, se fueron a tomar café y celebraron su decisión como una victoria. "Lo importante es que nos tenemos el uno al otro". Por las noches seguía durmiendo en una cama de escayola que se abrochaba sobre el pecho y el vientre con dos correas de color carne. Por la mañana se le permitía soltar las correas, anchas como una mano, y echarse junto a la impresión en escayola. Cada dos años se la cambiaban. Madre e hijo iban juntos a la consulta de un ortopeda. Él se quitaba la ropa y se tumbaba sobre un paño de goma. Le pintaban la espalda con la escayola diluida. La sentía caliente y húmeda sobre la piel desnuda. Seca y dura se desprendía más tarde del cuerpo.

IV

Al hijo le hacen un corsé que apenas le deja caminar. El corsé es de hierro, cuero y tela. Por delante se ajusta con cordones. Es rígido y produce heridas. Restringe los movimientos. El olor del cuero le produce náuseas. Entre el corsé y las zonas excoriadas se colocan algodones. Sólo es cuestión de acostumbrarse, dice el médico, más tarde ya ni lo sentirá, será como una segunda piel. Pero él no se acostumbra. Hay cosas peores que una espalda así, asegura la madre, y tras dos paseos ya no le obliga a ponerse el corsé. Porque también se puede caminar derecho de otra manera. El corsé queda relegado a uno de los rincones más inaccesibles del armario.

V

Dos veces por semana lo trata una fisioterapeuta. Uno de los ejercicios consiste en hacer fuerza contra un objeto fijo doblando el brazo del lado más débil del cuerpo. En un estudio de culturismo hay un cartel colgado que reza: "La fuerza crece frente a la oposición".

· · ·

José A. Sánchez: Quizá podríamos comenzar planteando cómo se inscribe esa experiencia del cuerpo que relatas en el texto en un planteamiento escénico como el que vimos ayer.

Raimund Hoghe: Yo creo que al espectador debe de resultarle imposible identificarse con mi cuerpo. Sin embargo, sí puede establecer una conexión emocional con otros elementos del espectáculo. Y esto para mí es muy emocionante: cómo combinar este cuerpo con la belleza de la música en una estructura formal... Creo que la recepción puede ser muy distinta según los países. En Alemania, por ejemplo, tenemos una historia del cuerpo diferente a la historia del cuerpo que puede haber en España. Además, bajo el Tercer Reich se hizo el intento de seleccionar determinados cuerpos. Actualmente la ingeniería genética parece empeñada en continuar ese camino. Y entonces me planteo qué cuerpos habrá en el futuro. Probablemente mi cuerpo no pasaría la primera prueba, habría sido descartado previamente, y esto no es deseable. Yo creo que esto se plasma en mi trabajo, se plantea esta reflexión sobre el cuerpo, también sobre la minusvalía. ¿Qué tiene de terrible? La verdad es que no sé qué tiene de terrible. Naturalmente, yo también he escrito mucho acerca de otras personas, gente que tenía otras minusvalías muy distintas a la mía, mucho peores, pero que a menudo poseían una belleza inmensa. También en lo que respecta a la edad, a una edad avanzada, por ejemplo, puede haber gran belleza; esto es algo que generalmente no se considera así. Así entiendo mi trabajo, tomando mi cuerpo como representante de otros cuerpos, arrojando mi cuerpo a la lucha, pensando que esto se puede hacer sin resultar herido, y no para despertar compasión o lo que sea, lo hago porque lo tengo que hacer; eso es lo único que intento hacer con mi trabajo. Pero no quisiera que esto se convirtiera en un monólogo... (Aplausos)

Claudia Wegener: Raimund, me ha parecido muy interesante lo que acabas de decir sobre la identificación, y que el problema consiste en que la gente, los espectadores, no se pueden identificar con tu cuerpo, creándose así una distancia, ... y quizá eso suponga un reto enorme a través de tu actuación escénica, ya que tú te colocas en el espacio como figura de excepción y, sin embargo, te consideras representante de todos; eso es un gran reto. Creo que lo que me gustaría hacer es hablar de la función de ayer, ¿de acuerdo? Me parece que las direcciones son importantes. Para empezar, ya en las cartas, la de los niños de África que vienen a Europa, en dirección norte-sur; los turcos en Alemania que escriben a Oriente, es decir, este-oeste; y luego tú, en tu actuación pareces moverte de manera muy lineal: este-oeste, norte-sur. No parece que haya curvaturas, ¿no?

RH.: No, no... son caminos muy claros, he intentado reducirlo para aprovechar el camino más corto para llegar de un punto al otro; es decir, que lo superfluo, los pequeños rodeos, han sido eliminados. El propio trabajo lo condiciona. Aunque en la primera fase de ensayos no estuviera tan fijado cada camino, pero después sí. De allí surge la forma, o dicho de otra manera: ¿de dónde surge la danza, dónde comienza la danza? Bueno, el movimiento... también hemos leído esa frase, "La fuerza crece frente a la oposición"... y luego también está el movimiento con las pesas que levanto en alto, ¿acaso ese movimiento no es también danza? Un movimiento de danza y otras cosas... Los caminos deben ser muy cortos, muy claros, muy sencillos. El movimiento es como el inicio de la danza, es donde empieza la danza. Para mí la danza en estos rituales... Bueno también he visto varias veces la ceremonia del té en Japón y el tema es que también tienen una coreografía, y que me expliquen por qué eso no ha de ser danza; para mí es un movimiento ejecutado desde la consciencia, tiene que ver con lo consciente... es un movimiento consciente y allí es donde comienza la danza, así también en la ceremonia del té. Yo también me doy cuenta de ello, cuando estoy en el escenario, de que frecuentemente pienso en esos maestros del té y la actitud que tienen. Lo que quiero decir no es que ahora yo considere que tenga que transmitir una emoción o representar un acto, más bien tengo que estar en la acción, tengo que estar en el movimiento, y entonces surge algo por sí mismo, no es que yo tenga que expresar algo determina-

do... y eso es, de alguna manera, como una ceremonia del té o como "Zen o el arte del tiro con arco": consiste en mantenerse con exactitud en el movimiento, sin pensar en otras cosas; esto no siempre se consigue, claro, y a veces me doy cuenta de que me deslizo al siguiente movimiento, pienso en el siguiente movimiento, pero luego recupero y vuelvo al movimiento, a apoyarme en la imagen del tema, al ritual que se está desarrollando, dándome igual lo que suceda, independientemente de si la mitad del público se levanta y abandona la sala, a pesar de todo el ritual continuará; es como un cuadro en el museo, da igual lo que haga la gente ante él, el cuadro existe ahí como oferta y lo que suceda con ello sigue siendo exterior a él, está fuera de su poder. Y como el poder a mí no me interesa... El cuadro sigue siendo el mismo, independientemente de si hay 10 ó 100 espectadores ante él; el cuadro no se modifica, pero la representación se modifica enormemente con los espectadores, por la reacción de la gente. La primera representación fue muy distinta a la representación de ayer, por ejemplo, porque la gente era distinta y había otra energía en la sala de espectadores. No quiere decir que lo haya hecho de manera totalmente distinta, sí que ha habido modificaciones, pero en ocasiones las representaciones han sido exactamente iguales y en la primera velada se ríen, y en la segunda velada nadie se ríe. Eso realmente tiene que ver con la energía de las personas que estén allí. Porque se percibe... Yo intento no verme afectado por ello. No voy a reaccionar ante la reacción de los espectadores; sólo pretendo no ser una víctima. En Montpellier este año hubo muchas ocasiones en que la gente se reía, pero yo sabía que a los tres minutos dejarán de reírse, porque algunos de los textos no eran precisamente hilarantes. Algunos trataban de racismo... Tiene mucho que ver con el recuerdo. Recuerdo la sonrisa de los hombres blancos al observar a los políticos negros involucrados en los asuntos del Congo. Yo sabía que pronto aparecería esa frase y otras también, lo sabía. Podemos reírnos ahora, pero dentro de unos minutos se os congelará la risa. Y aunque no sea así, yo continúo con la representación, tanto si se ríen como si no.

CW: Sí, yo también creo que has desarrollado un lenguaje muy reducido, es un lenguaje de la danza lo que has desarrollado. Con respecto a lo de las direcciones, sólo quería reflexionar contigo sobre los

movimientos, que siempre son en línea recta. Naturalmente, debido a la reducción, eso también lo veo, pero quizá es que no haya ningún movimiento tangencial, ningún arco... el movimiento es fundamentalmente así, en línea recta, o así en el espacio, y luego volver atrás. Por ejemplo, en el gesto de desdoblar algo y volverlo a doblar quizá haya una exclusión. Es posible que se trate de una exclusión de la curva. La curva también es la espalda y el movimiento en el espacio lo recto, quizá lo que pretendes establecer sea una oposición dura entre la música y tu cuerpo, como tú mismo has descrito, la belleza de la música y tu cuerpo, quizá similar a los movimientos lineales y la espalda, la curva.

RH: Yo estoy muy influido por la estética japonesa, además, vivo en Dusseldorf, donde también viven muchos japoneses; en la casa en la que vivo viven muchas más familias japonesas que alemanas. También hay un templo japonés, es decir, es una cultura que me resulta muy cercana. De allí procede mi inclinación por lo rectilíneo más que por el ornamento, y también me gusta esa severidad formal del arte japonés. Aquí en España las cosas también son a menudo muy severas, muy rectilíneas, y pienso que por eso aquí ha funcionado muy bien... En cuanto a la estética japonesa, también en mi propia vida me he organizado del mismo modo, sencillo y rectilíneo, pero siempre se encuentran círculos en ello, también puede haber círculos. Lo que hago en el escenario, en realidad, no es más que lo necesario. Es lo necesario; si es necesario correr, para producir una ruptura y yo lo siento así, pues lo hago, pero no pienso, es decir, esto no está pensado desde la mesa de escritorio; por ejemplo, ahora debería producirse una cesura, así que introducimos una cesura. No. Es decir, yo paso la función completa, también durante los ensayos, y entonces me doy cuenta de que hace falta algo, de que para mí resulta demasiado triste, así que siento que se necesita un movimiento, una carrera, y con Luca puedo trabajar muy bien, tenemos el mismo concepto de las cosas y eso también me sienta bien. Por ejemplo, con respecto a "Una velada en Roma", que es el momento del trapo de colores, el carmín de los labios y las velas... es algo que sienta bien. A mí me sienta bien, al público le sienta bien y lo necesito en ese momento. Y eso provoca esa ligereza, esa pausa. Además sé que no se trata de una sucesión de pun-

tos álgidos; durante la función también hay momentos más reposados que son necesarios, no obstante, para llegar a un punto determinado. Algunas personas desearían que la representación durara media hora y fuera directamente al grano, pero al igual que en la vida hay que andar el camino completo para llegar, no se puede decir: "Ahora, simplemente, me salto esto y hago sólo lo más...". Yo también sé cuáles son los momentos difíciles para el público, pero para mí también es necesario y no se lo puedo ahorrar, en ese sentido. Por otra parte, al igual que sé que quizá dentro de tres minutos ya no se van a reír, también sé que ahora viene un pasaje en el que se pueden relajar, en el que, sencillamente, hay una sensación agradable. Y eso es importante para mí, que todo esté presente, el humor, que también haya cosas divertidas, que de vez en cuando uno se ríe, pero todo es necesario. Sobre el escenario no hago nada que no sea necesario, aunque algún espectador piense que se podría eliminar alguna que otra cosa. Las piezas se han alargado después del estreno, antes eran más cortas, pero me resultaban demasiado poco profundas, quizá para el público sea más agradable y funcione magníficamente; el público lo considera estupendo, pero a mí me resultaba demasiado superficial y actualmente no estoy tan interesado en los efectos. También me interesa esto en mi nuevo trabajo, he hecho alguna cosa con arena. Luca también hizo algo así para mí y lo hizo magníficamente, aquello que estaba haciendo, y le dije: "Esto está demasiado bien hecho. Provoca admiración el haber podido llegar a hacerlo así, esas líneas". Realmente era sensacional, pero no es eso lo que me interesa, que el espectador diga: "¡Vaya, qué bien hecho está! ¡Lo que sabe hacer esa persona!". Eso no es lo que estoy haciendo yo aquí. Lo que hago, en cierta manera, no es difícil, no es como para decir: "¡Vaya, lo bien que mueve el brazo! ¡Cómo levanta la pierna!". Eso no es lo que hago, es otra cosa; no está pensado para producir ese tipo de efecto: "¡Oh, qué bien hecho está!". Tampoco es eso lo que me interesa de la danza. Hay cosas muy, muy buenas o que yo considero muy buenas, y las olvido. Olvido lo que hay detrás, porque parece muy sencillo. También está retratada Greg Paloka, una bailarina expresiva de los años 20-30 que también tenía esos conceptos. Decía que lo más sencillo es lo más difícil. Y también tenía ese

respeto por la música. Si se ilustra una música con movimiento o si se piensa en enaltecer un poco la música. Ella vivió en el ámbito de los artistas de la Bauhaus, y Paul Klee le dijo en cierta ocasión que no se puede bailar a Bach. Que ya Mozart sería difícil, pero Bach es tan perfecto que no se puede decir: "Bueno, voy a hacer un movimiento bonito para acompañarlo". Esto también es lo que me ronda la cabeza cuando pongo un play back de Bach o de Mozart. Procuro respetarlo y no ilustrarlo, no desmembrarlo con mi danza. Quizá se hagan cosas más sencillas sobre estos mismos temas, como lo de las casas que se abren o algo así, esas cosas sencillas; pero no pensar: "Ahora voy a aportar algo a esta pieza musical". Pretendo que quede claro que la música también se puede escuchar, descubrir la belleza de la música. También los textos de la música me parecen muy importantes. Procuro enterarme de lo que se canta, aunque no entienda el idioma. Sé un poco de español o de italiano, más o menos sé de lo que tratan las canciones que se cantan. Las únicas letras que desconozco son las de esas canciones griegas cantadas por Melina Mercouri, pero ella tiene tanta fuerza que, aunque no se hable el idioma, a esa mujer se la entiende. No se está pensando: "¿Qué dirá el texto?". Se la entiende sin entender una palabra. Quizá eso también lo tenga en común con la música: música popular, música clásica, música del siglo XIV, de Victoria de los Ángeles... El que puedan combinar tiene que ver con la personalidad de los cantantes, que se mueven en un nivel muy elevado. En lo que respecta a la música, tampoco se trata de que el público diga de un cantante: "¡Oh, qué magníficamente lo ha hecho!". Todos ellos tienen una simplicidad en su manera de cantar. Eso también me gusta en las piezas más modernas, cuando estoy trabajando con la música. Cuando hay un cantante que nos presenta todo lo que sabe hacer, eso es algo que ya no me interesa. Quienes me interesan son los que no dan la impresión de que están presentado todas sus habilidades. Ellos cantan; (...) son distintas también las interpretaciones de cada uno... quizá también sea que yo elijo lo que a mí me interesa personalmente, no pienso en lo que podría interesar a la gente o lo que se hace en la actualidad. Es lo que a mí me interesa en ese momento y eso también tiene que ver con la actualidad, con lo que está sucediendo en el mundo. La carta de los niños africanos se

publicó mientras yo estaba ensayando la pieza, es decir, no es que yo dijera: "Voy a leer una carta de tales y cuales características". Surgió en ese momento. Por eso, mis obras siempre reflejan el tiempo en el que surgieron. Hace tres años que surgió ésta y he tenido la fuerte sensación de que muchas cosas eran como si hubieran surgido la semana pasada y estuviéramos de estreno. También porque el tema de la guerra está muy presente en la pieza y eso es algo muy actual. Hace tres años había otra guerra y refleja el tiempo, y que en ese sentido no ha cambiado nada.

CW: Creo que tengo una pregunta acerca de esa transformación. ¿Hay una transformación? Me parece que el espacio en el que bailas es un espacio de lectura y que las direcciones que utilizas —líneas rectas hacia delante y hacia atrás— son las direcciones en las que se lee y el enrollar o doblar las cosas también tiene algo que ver con la lectura; creo que la palabra latina *legere* (leer) significa 'ir recogiendo' y también 'leer' o 'leer en voz alta', ambas cosas. En esta acción del desenrollar y volver a doblar se produce un espacio que, de alguna manera, es un espacio doblado en el que quizá no haya ni dentro ni fuera. Podíamos decir que el dentro y el fuera se generan por el acto de doblar: doblar y desdoblar; y eso de alinear una cosa detrás de la otra... He leído tu libro sobre Gretna Lucker, en el que habla sobre el mar. Quizá lo que tú bailes también sea un espacio como el mar, una ola tras otra, de alguna manera todas iguales, y todas individuales, y lo imparable de una ola sucediendo a la otra. La pregunta es, ¿qué es o cómo es la transformación? ¿Cómo se transforma el mar? ¿Hay una transformación o lo que existe es sólo una cosa tras otra, una cosa tras otra?

RH: Ésa es una pregunta muy filosófica (risas), pero es igual que un día sucede al otro (risas). Sí, un día tras otro, una acción tras otra... y lo que frecuentemente me fascina ver es la impresión que se recibe de que esto no puede seguir así, ahora cómo va a salir de aquí, en determinadas imágenes y que, de hecho, la cosa funcione de manera muy sencilla. La transformación es posible y es muy sencilla de producir, de hecho. Eso me parece fascinante, ese momento. Sí, la transformación es posible, sí que la transformación es posible, como las olas, una tras otra.

CW: Quizá haya clases distintas de transformación. Por ejemplo, en tu texto has descrito cómo se hace ese molde de escayola de tu espalda, cómo primero es caliente y cómo se va volviendo luego, conforme se va poniendo rígido, conforme se va enfriando. Ahí se transforma algo en un sentido muy plástico y en esta sucesión de uno tras otro quizá la transformación sea muy distinta, no sé cómo, pero distinta al sentido plástico. Tú has dicho también que con lo que haces quieres provocar transformaciones en el espectador

RH: No, transformaciones en el espectador no, simplemente que vuelvan en sí. Algunas personas están agradecidas incluso, después de haber hecho tantas cosas a lo largo del día, de poder estar sentados durante dos horas y que les dejen en paz. Están ahí sentados, sin que nadie les moleste y todo lo que ha pasado durante el día desaparece. Y eso no es lo peor, porque siempre existe una conexión con la realidad. No es que yo construya un mundo utópico: estamos en el teatro, donde todo es hermoso, y olvidamos el exterior, donde también tenemos una historia. Cada hombre es libre, cada espectador es libre de hacer o dejar de hacer o pensar lo que quiera o cambiar para transformarse o no. A fin de cuentas no es asunto mío, debe hacerlo cada uno consigo mismo. Yo sólo puedo presentar esta oferta y decir: "Éste es mi espacio, estáis invitados, podéis aceptar mi invitación o no". Y para mí es hermoso oír a la gente cuando asegura que le ha sucedido algo en su interior, pero no necesariamente tienen que transformar sus conceptos. Cuando vuelven en sí es estupendo.

CW: Quizá también sea importante lo que tú describes como acercamiento y distancia en tu trabajo. Creo que das mucha importancia a las dos cosas: al acercamiento y a la distancia. En tu retrato de Rosa Ausländer hay una frase que resuena en mi cabeza, es un pequeño poema de ella y escribe lo que tú apuntas en tu retrato: "Acércate más a la luz, hermana, sólo el espacio de un aliento, sé audaz e inaccesible". Tú pareces hacer algo así. Acércate a la luz y sé inaccesible. De alguna manera veo las dos cosas en tu trabajo. Una pregunta más: Tu pieza se llama *Lettere amorose*, ¿qué o cómo es el amor que bailas tú en ella?

RH: *Lettere amorose* también es una pieza musical de Monteverdi que se sitúa al principio de este trabajo y las cartas también son cartas de amor, pero no de un amor colmado, realizado, ni la carta de

los jóvenes turcos que escriben a su patria, la carta de mi padre a mi madre tampoco es una carta de amor en el sentido habitual y la carta de los niños de África... hablan de amor, ellos aman Europa desde la distancia. El amor está en estas cartas siempre en un lugar distinto al que a uno le gustaría; es decir, es la distancia entre el que escribe y el que recibe la carta. Hay una gran distancia entre ambos, y eso es lo que todas las cartas tienen en común, que siempre existe esa distancia. Por otra parte, eso para mí no es algo triste en el sentido de: "¡Ay, esa distancia, qué tristeza!". Para mí, esa distancia en el escenario hace posible observar los sentimientos, porque, si no, la pieza se ahogaría en sentimentalismo. Para mí esa distancia me hace posible, como espectador, que pueda tener mis propios sentimientos y no ahogarme en sentimentalismos. Si no, tendría que reducir los sentimientos en el escenario, lo que estoy expresando, al igual que la música. No plasmar una emocionalidad tan fuerte, pues la música es algo tremendamente emocional. Entonces tendría que decir, vale, voy a utilizar una música menos emocional, y así necesitaría menos distancia para la acción, eso sería una posibilidad; pero cuando yo oigo la música creo que posee una gran fuerza, creo que también necesita esta distancia. Lo que tiene en común con los signos Zen japoneses es que no necesariamente tienen importancia los objetos y los puntos que se pintan, sino la distancia entre ellos. Eso es lo importante en la pintura japonesa; y cuanto mayor es la distancia, mayor energía existe.

Pregunta del público: Tengo una pregunta bastante sencilla. Me gustaría saber algo acerca de los materiales que hay encima del escenario, todo es bastante ligero, fácil de transportar, todo podría caber en una mochila, todo es muy ligero. ¿Tiene algo que comentar sobre ello, sobre los materiales?

RH: Es cierto, el atrezzo cabe en el equipaje de mano permitido en el avión. Esto me parece estupendo y los materiales, por ejemplo las telas, proceden de una tienda en Bruselas, una tienda de marroquíes junto al edificio de los arcos, una tienda que me fascinó. No son materiales caros, no es algo que esté hecho con mucho dinero. Tampoco la tela dorada es cara, de hecho fue muy barata. Costó lo que costaría aquí una cena en un buen restaurante, esa tela dorada. También las telas de colores son materiales muy sencillos, lo cual también me interesa: hacer algo con poco dinero, no tener decorados

caros; es decir, no tener unos decorados enormes ni un atrezzo caro. Esto también responde al trabajo de Luca como artista plástico y al mío. Tenemos los mismos conceptos. Hacer algo con estos materiales tan sencillos es lo fascinante. Esos palitos con los que se pueden construir casas, todo es muy simple y ligero. Esto también retoma el motivo de la transformación, todo cambia muy rápidamente, las cosas se colocan de manera muy precisa y se podría pensar que soy un fanático del orden, por cómo coloco las cosas... pero soy capaz de separarme de esa idea rápidamente, con lo cual todo se vuelve a transformar y el escenario se vuelve completamente distinto. Eso también se percibe con los distintos materiales, surgen distintos espacios con medios muy sencillos. Al extender los materiales se está trazando una línea, transformando un espacio profundamente, y cuando se elimina uno de los elementos, el concepto de espacio se experimenta de otra manera. Para los espectadores, de repente, el espacio se experimenta de otra manera, luego las telas blancas en el suelo son de Gante y tienen motivos tradicionales bordados; también están las catedrales o así, que según el trasfondo religioso tienen connotaciones distintas. Muchos ven una relación muy fuerte con la tradición cristiana; también la manera de manejar los materiales; y además está el componente japonés. Muchas culturas se encuentran, también en los materiales hay un encuentro entre muchas culturas.

P: Para mí hay algo de ritual en toda la composición, en toda la estructuración de la obra. Supongo que tiene mucho que ver con lo que estás comentando ahora, tanto en una referencia a una cultura japonesa como a una cultura cristiano-católica, pero para mí también hay algo de la construcción de la intimidad con una ritualización. Son espacios de intimidad, de cosas muy esenciales y siento que la construyes desde allí y luego la vuelves a recoger siempre para acercarte a ella desde otro punto de vista. Sí, entonces hay algo como de plantear, de exponer y de barrer de alguna forma, muy ritualmente, con mucho respeto, para volver a mirar desde otro ángulo. Quizás la única pregunta que tenía en esta reflexión es si esa ritualización es una parte que va ligada a la intimidad y a la identidad, intimidad e identidad como un espacio privado.

RH: Otra pregunta muy difícil, y es que yo, en realidad, soy muy sencillo. Bueno, hago las cosas de manera muy sencilla, confío en los

sentimientos, confío en lo que he visto, en lo que yo quiero ver en el escenario, pero que también es el diseño de un mundo contrario, porque si yo viera esto muy frecuentemente en el escenario entonces yo personalmente ya no lo haría, no sería necesario hacerlo si ya existiera bajo esta forma. Sí, se hace lo que se tiene que hacer. Si se observan mis esquemas de desarrollo de una pieza, sobre el papel no son nada. Pero en el espacio se convierten en algo; sólo se convierten en algo cuando uno reflexiona honradamente sobre sí mismo. Ésta es una de las cosas que aprendí con Pina [Bausch]: a no discutir las cosas de principio a fin con todos los detalles. Ella también decía que muchos comenten el error de discutirlo todo hasta el más mínimo detalle, hasta llegar en todo a un denominador común y yo personalmente, pienso que el trabajo artístico no es posible así. Respeto a la gente, cuando trabajo con ellos intento sacar lo más hermoso de ellos, cosas que para mí son hermosas, pero no hay grandes discusiones o bien, qué quieres que piense al respecto o algo así; le digo: "Escucha la música", pero no puedo explicarle a nadie lo que ha de pensar. Eso es imposible, ni lo que ha de sentir. Eso no se puede explicar ni enseñar a nadie y muchos piensan que sí es posible enseñarle a alguien lo que ha de pensar y lo que ha de hacer, y yo creo que no es posible. Lo mismo ocurre durante los ensayos: es muy importante, tener confianza en la gente y no ser enjuiciado constantemente. Eso también lo aprendí en Wuppertal, que en los ensayos no se debe valorar inmediatamente y apuntar todo lo que ha sucedido. Yo no podría mostrar nada personal si supiera que me van a criticar negativamente en ese mismo instante. Al día siguiente quizá podría hablar de ello, pero no podría valorarlo todo inmediatamente al mismo tiempo que estoy probando. Por eso trabajo con Luca, porque él no se mete en grandes discusiones, porque yo también sé lo que quiero y sé cuando algo todavía no es bueno: no tiene que decírmelo otro. [...] Quizá esto también esté incluido en mi trabajo: que no todo está enjuiciado, deja referencias e interpretaciones abiertas; uno puede pensar una cosa, otro otra, y cada uno tendrá razón a su manera. Cada uno tiene la razón y el derecho a interpretarlo para sí y lo que yo piense al respecto es otro asunto. Conozco determinadas interpretaciones del Zen que no tendrían nada que ver con un espectador; a pesar de todo, si el espectador me brinda su interpretación, yo digo: "Pues

también". En una pieza yo tenía una tela azul y dos velitas pequeñas, son pequeños datos Zen que había elaborado. Había una señora mayor que no podía entender exactamente lo que significaba aquello y pensó que yo estaba representando de otra manera el hecho de poner la mesa para dos personas sin que estuviera la segunda persona. Era una interpretación que yo en absoluto había previsto, pero que también era cierta. Además, la imagen se podía interpretar perfectamente de esa manera, aunque yo no lo hubiera pensado así. A otro nivel se había producido otra lectura. Se debe tener la suficiente apertura de mente como para tener diversas lecturas de una misma cosa y poder ser de maneras distintas; para eso se necesita apertura. También se necesita la transformación y lo que decía él de los materiales ligeros, que sean ligeros de transportar. Allí también está esa apertura, siempre puede pasar algo y pienso que esa apertura para mí es una de las cosas que yo considero... Yo también he escrito críticas, antaño cuando era autor. Sí, se pueden criticar cosas, escribir sobre ellas, pero pienso que, cuando se trabaja, primero hay que tener apertura de mente frente a uno mismo y no tener miedo a lo que pueda pensar éste o el otro, o a ser negativamente criticado, y encima durante un ensayo. En ese caso yo, personalmente, no podría hacer nada, y durante la representación la forma es tan fuerte que, en ese sentido, no me podría pasar nada. Sé que allí está la forma y que la forma protege, eso está claro, y que no son necesarias semanas de ensayos, y el ensayo lo tengo que dejar un día antes porque en casa no tengo sala de ensayos, así que el día antes tampoco hay ensayo. El asunto es así: se viste la forma como si fuera una prenda de vestir, para dar seguridad. La forma es tan firme que uno puede... y tampoco es como para decir: "¡Uy, qué valor hay que tener para hacer esto...!" eso tampoco es. Consiste en hacer lo que hay que hacer y si lo hiciera más gente, estaría bien.

P: Disculpe, "se hace lo que se tiene que hacer": ¿existe la libertad para la responsabilidad? Otra pregunta, ¿qué significa necesario y cómo decidir entre "se hace lo que se tiene que hacer" y "se hace lo que nosotros pensamos que debemos hacer" y, para usted, ¿se puede hacer siempre lo que hay que hacer?

RH: No sé cómo será para los demás, pero ese "tener que", lo que es necesario, naturalmente tiene mucho que ver con el idioma. Al

igual que con la palabra "necesario" esta palabra en alemán etimológicamente quiere decir "apartar de sí la necesidad, la penuria", y lo mismo para "tener que", lo que tengo que hacer, lo que quiero, lo que sé hacer. Naturalmente que está hecho por mi libre albedrío, al fin y al cabo me subo al escenario y lo hago, nadie me obliga a hacerlo. Nadie me obliga a subir al escenario a hacer lo que hago, o bien a hacer cosas determinadas. Pero tengo la impresión de que para algunas personas también es importante y entonces está bien, y si para ellos no es importante y a la gente no le interesa, pues no lo haré. ¿Por qué las personas se suben al escenario? Porque desean ser admirados, porque desean ser admirados por lo que saben hacer. Otros dicen que tengo mucho valor para subir a un escenario y presentarme de esta manera durante dos horas, algo agotador y eso no es una consideración mía. En ese sentido digo que sencillamente lo hago. Otras personas hacen otras cosas y yo personalmente siempre tengo respeto ante aquellas personas que hacen lo que consideran que tienen que hacer. Si una mujer dice: "Yo no quiero trabajar, sólo quiero ocuparme de mis hijos", entonces debe hacerlo. Por eso yo no podría decirle: "Tienes que hacer esto, esto y esto". Por otra parte, si ella no quiere hacerlo, pues puede no hacerlo, nadie está obligado a tener hijos, por ejemplo. Eso también es aceptar la libertad. Creo que he retratado a muchas personas de grupos sociales marginales y, a menudo, he observado una gran fuerza en este tipo de gente. Una mujer me impresionó muchísimo. Era señora de los lavabos, una mujer muy fuerte, que también tenía esta actitud ante la vida: "Hago lo que tengo que hacer". Y no es porque yo tenga la biografía que tengo por lo que he escrito tantas biografías de otras personas, que me haya ocupado de escribir muchas biografías no quiere decir que tenga un sentido especial para captar los asuntos sociales. Además, toda mi educación en este sentido ha sido así. Yo no he crecido en una gran familia burguesa: mi madre, según se desprende de la carta, no estaba casada con mi padre y cosía para otras personas, no teníamos mucho dinero y, a pesar de todo, luchó para realizarse como una persona feliz. Era una mujer muy fuerte y la necesidad quizá también tenga que ver con el hecho de que yo haya crecido en un marco en el que lo material estaba muy limitado y, a pesar de todo, se hacían cosas más allá de este estrecho marco y hemos desarrollado una fuer-

za. Quizá también de eso proceda el hecho de que no podíamos discutir eternamente, porque se trataba de la supervivencia pura y simple, y de sobrevivir con dignidad, y hay gente que ha crecido en otro ámbito y entonces, bueno, yo también conozco personas, también amigos míos, que se torturan porque en sus familias se analizaba todo exhaustivamente y en mi caso lo que había era mucho amor en mi educación y el hecho de que mi madre me haya aceptado tal y como soy, y de eso surge también una fuerza, no es que haya salido de la nada, y conozco otras personas que, aunque tuvieran lo que se llama familia, no tenían este tipo de relación de cariño, tenían un marco maravillosamente dorado, pero por dentro faltaba el amor, los padres no los aceptaban como eran, les decían que hay que hacer esto, esto y lo de más allá y ése no fue mi caso, se trataba del amor y de la supervivencia, y la supervivencia bajo una forma no planificada previamente. Yo tengo una hermanastra mayor que yo, el primer marido de mi madre murió; es decir, que ella tuvo dos hijos, y en los años cincuenta para una mujer no era precisamente un privilegio tener un hijo fuera del matrimonio; el resto de la sociedad consideraba a las madres de hijos ilegítimos poco mejor que a las prostitutas. Estar divorciada ya era bastante grave, pero un hijo así... Mi padre, además, era mucho más joven que mi madre, lo cual también era un amor contrario a las reglas de la sociedad, otro elemento más. Y lo que también he aprendido gracias a ello, a ser asertivo en mi oposición a esos conceptos. Mi madre, como mujer que tenía un amante claramente más joven que ella y del cual además tenía un hijo, y por añadidura poco dinero, debería haber llevado una vida muy triste, pero no fue así. Luchó contra ello y una y otra vez luchó por su felicidad haciendo también cosas pequeñas. Eso tiene que ver con los materiales. Mi madre hacía cosas hermosas con lo pequeño. Mi relación con las telas también tiene un trasfondo biográfico, en mi caso, porque ella cosía en nuestra casa; yo he crecido rodeado de telas. Más tarde ella trabajó en un comercio de telas. A mí me gustaban mucho las telas, para mí tiene un trasfondo personal el manejo de este tipo de materiales. Era una mujer que se afirmaba, ella no discutía, sencillamente se afirmaba, sacaba cosas de sí que otras mujeres no se habían atrevido a sacar; incluso teniendo hijos. Ella viajaba, yo fui de vacaciones de invierno con ella, entonces era algo

muy lujoso ir a los Alpes a esquiar y esas cosas conseguía hacerlas. Las consiguió trabajando mucho. En la literatura existen muchas mujeres así, que se afirman. Ella también hizo lo que tenía que hacer, nunca se quejó, ni tampoco se lamentó nunca porque mi padre no estuviera allí, ella nunca se quejó. Hasta su muerte se escribieron cartas, mi padre y mi madre, ella siempre defendió aquel amor. Era, en fin, su gran amor, no permitió que nadie la confundiera a este respecto por nada de lo que dijeran los demás. Y yo, pues, me daba cuenta de ello, de que ella seguía su propio camino. También el hecho de aceptarme, así como he explicado en mi breve texto al principio, ella podía haberme metido en una clínica para intentar enderezarme la espalda, pero ella también dijo esa frase: "Se puede andar derecho también de otra manera" y el hecho de que ella jamás me compadeciera, que nunca dijera: "¡Pobrecillo!". Ella sencillamente me apoyaba y eso es un sentimiento que no se puede recuperar si no se tiene aprendido de casa, ser aceptado, y el hecho de que no haya que hacer esto o lo otro para ser amado. Quizá eso tenga que ver con el concepto de necesidad, con el "tener que". Yo no hago lo que hago para recibir algo concreto del público, la finalidad del trabajo no es que me presente para conseguir algo o una buena crítica. Es estupendo que pueda hacer mi trabajo, por eso quiero agradecer ahora esta invitación a Madrid, porque siempre es tan bonito representar estas piezas y oír la música, así no la oigo en casa, abrir mi armario de los discos. Por todo ello, muchas gracias por esta invitación.

P: Hay una palabra que me viene ahora dentro, es la palabra "diferencia". La diferencia de querer abrir, compartir lo que se pone en una forma y estar preparado a aceptar que haya gente que lo vaya a coger y otros que te van a dar la espalda, se van a salir cuando das la espalda. Este riesgo, el riesgo de seguir tomando el riesgo de ofrecer esto y que haya quien lo va a coger incluso estando no de acuerdo y otros que no lo van a coger, que van a salir. Lo puse en paralelo con lo que pasó en la guerra, en todas las guerras, pero que un soldado que está delante no te da la posibilidad de seguir dando. Entonces para mí la libertad que tenemos es seguir dando y correr el riesgo, seguir haciendo lo que uno piensa que tiene que hacer, pero correr el riesgo de que la mitad de la sala puede vaciarse y salir... Como hablaste de la ciencia, de la posibilidad de modificación gené-

tica, yo me planteo un futuro donde no habrá diferencia, entonces ya no hay nada, hay menos cosas que dar, que ofrecer, porque el corazón de la gente, cuando llega a intercambiarse es igual, pero las formas son diferentes... Tú ofreces un ritual, él o él ofrece otro, pero los demás no conocen y unos tienen la curiosidad de escuchar lo que hay en el ritual y otros no. Entonces, si llegamos a ser todos iguales, si se anula la diferencia, ¿cómo vamos a seguir teniendo esta curiosidad?

RH: Espero que no seamos iguales y, como he dicho al principio, mi trabajo es de tal índole que es importante verlo así y ver esta diferencia y ver quizá una cualidad en ello y que las cosas pueden estar una junto a otra con igualdad de derechos; también las culturas pueden existir una junto a otra y que no haya sólo una cultura, lo cual hace comprensibles muchas cosas actualmente: que diversas culturas pueden existir una junto a otra, ése es mi deseo. Desde el cuerpo se ven las cosas un poco de otra manera. El derecho a estar uno junto a otro. Cuando estoy sobre el escenario junto a otros bailarines, podemos existir uno junto a otro; el modo en que pensamos de manera distinta sobre conceptos como, por ejemplo, la belleza. ¿Qué es entonces la belleza? ¿Por qué se llama fea a alguna cosa? Eso es algo que nadie me ha podido explicar todavía. En este sentido, ¿qué es lo que establece los límites? Puede ser el color de la piel, puede ser el sexo, puede ser la orientación sexual, pueden ser cosas diferentes lo que hace que las personas se excluyan los unos a los otros, por lo que son distintos y no son aceptados, precisamente por esa diferencia, sin tener la necesidad de adaptarse; eso también lo pienso y en mi biografía personal quizá fuera el tiempo más difícil aquel en que sentí la necesidad de adaptarme, de ser como los demás. Y que si lo hacía, todo estaría en orden, y que esto es algo que no puede funcionar, que uno sea como el otro. Por eso, vale, yo soy como soy y lo he aceptado. No se puede decir: "Bueno, como no recibí amor, pues entonces todo es...". Yo no he recibido una educación escolar especialmente buena porque no me gustaba nada el colegio, algunas asignaturas especialmente, no fui alumno aventajado, y que he adquirido esos conocimientos más tarde en el transcurso del tiempo; pero esto no lo planteo como un pretexto y eso lo he aprendido también diariamente de personas de otras culturas, cuando he trabajado con bailarines, especialmente con bailarines de Sudamérica y de Brasil, y en

ellos he sentido también ese espíritu de lucha y eso de hacer lo que tienen que hacer. Allí no se andaban con contemplaciones, lo hacen, pero a la vez poseen la cualidad de no adoptar el papel de víctima, no decir, "yo soy la víctima", al menos voy a luchar por no serlo, y eso también es lo que me impulsa. No quiero representar el papel que la sociedad me ha asignado. En mi actuación en el escenario está plasmado ese quebrantamiento del papel que se supone que ha de representar un minusválido, también en el escenario. Ese tipo de papel también está establecido y fijado y no me interesa, y ocurre lo mismo con el hecho de ser representante de algo, también existen representantes. En algunos países hay limitaciones para las mujeres, incluso muy estrechas, pudiendo llegar a ser fusiladas, pero existe para los grupos más diversos y precisamente eso es lo hermoso de este trabajo. Que algunas personas establecen conexiones, lo noto porque dicen: "Bueno, yo vengo de China o de Turquía y, a pesar de ello, he encontrado algo de mi historia en esta historia". La pieza con el tenor judío Joseph Schmidt que se exiló de Alemania y llegó a Inglaterra, allí se me acercó una kurda que le dijo que había tenido la impresión de que yo había hecho una pieza sobre la historia de su país; pero, en realidad, era sobre algo muy distinto. En este sentido, ciertas cosas son iguales en las diversas culturas. Algo en el fondo del ser humano es lo mismo, pero no se hacen las cosas igual, y es posible llevar otra vida diferente o la vida que responde a la idea que uno tiene de ella. Ciertas cosas uno no las ha elegido, otros no han elegido tener el pelo negro, por ejemplo. Sencillamente, ciertas cosas uno no las ha elegido, pero se trabaja con lo que se tiene, mientras se pueda.

P: Quería volver, Raimund, sobre una cosa que dijiste hace un rato: "Haz lo que tienes que hacer". Quería retomar esa idea porque depende de si has nacido en Europa o si has nacido en África o en América del sur, "haz lo que tengas que hacer" no significa exactamente lo mismo. Por ejemplo, en Sudáfrica, los coreógrafos trabajarán sobre la emancipación de su sociedad. ¿Cuál es la emancipación de nuestra sociedad en Europa hoy? ¿Por qué planteo esta cuestión? ¿Por qué hago esta observación? Pues porque quiero saber cómo preparas tu trabajo para mantenerte vigilante sobre tu responsabilidad en cuanto a lo que vas a transmitir al público. Planteo estas cues-

tiones porque, como sabes, he viajado mucho y he visto bastante obra artística y coreográfica y me he dado cuenta de que muchos artistas hacen lo que piensan que es lo que tienen que hacer, pero no analizan lo que realmente están haciendo, ¿realmente están haciendo lo que querían hacer? ¿Cómo autoanalizan su trabajo? Mi pregunta para ti es un poco ¿cómo trabajas antes para preparar tu obra? Y luego, ¿tienes un "feedback"?, ¿vuelves a tu pieza para comprobar que no te has alejado de lo que querías decir? ¿Está todo medido? En tu caso quizá sea un poco más fácil de controlar lo que pretendes decir y decir lo que quieres decir. En la danza contemporánea, en las obras abstractas, en el trabajo de improvisación y todo eso las cosas salen del interior de los bailarines. Es interesante, extraño y se decide ponerlo en escena y después se habla con el coreógrafo porque tienes la impresión de que algo es inquietante y subversivo, y eso para él es un sorpresa y eso no tiene que ver sólo con la manera que yo tengo de verlo, sino en cómo eliges los símbolos y cómo estos símbolos se relacionan con tu propia cultura, con tu cultura personal.

RH: Me tomo mucho tiempo. No creo la pieza en seis semanas o dos meses. La pieza en la que estoy trabajando ahora la llevo desarrollando desde hace un año, pero no la estoy ensayando. Siempre hay una distancia entre el periodo en el que escribo las cosas, pruebo diversas posibilidades para que todo quede claro y, además, tres meses después me pregunto si es interesante o no. Algunas cosas ya no serán necesarias porque habrán sucedido cosas nuevas o quizá algo haya sucedido en el mundo de forma que no pueda hacer eso que tenía pensado ya o no tenga la impresión de que en este punto ya sea importante; por eso necesito un tiempo tan largo, con sus largas pausas, para conseguir una distancia frente a lo que he desarrollado. Además, siempre digo que no es posible crear una escuela basándose en lo que yo digo. Esto solamente es para mí y, como también dijo Pina, lo que ella hace no es una escuela, aunque mucha gente le esté copiando cosas interesantes, pero cada uno lo hace a su manera, pero no es así... Yo también pienso que es muy importante la responsabilidad del artista, y más teniendo en cuenta la historia alemana y el papel de los artistas en el Tercer Reich. En todo lo que hago siento esa responsabilidad que me resuena en el fondo del cerebro: cómo se hacen determinadas cosas o cómo se manejan determi-

nados símbolos o cómo quizá, inconscientemente, se está ofendiendo a alguna religión, cosa que no se puede saber en determinadas circunstancias. Y en mi caso a veces es así. Muchas personas tuvieron grandes problemas con mi pieza *Meinwärts* en Alemania, diferentes grupos marginales, con el hecho de que se nombraran ciertos grupos marginales durante esta función de hora y media. Siempre se trataba de la historia del Tercer Reich, de Joseph Schmidt en aquella época. Trataba de las personas que en aquella época en que yo estaba realizando la pieza habían muerto de sida y también de reacciones de la sociedad frente a personas con sida y también sobre mi cuerpo. Y esto en Alemania era muy poco habitual, mencionar, tratar a estos diversos grupos en una sola pieza. Por otra parte, lo que me contaron otras personas es que no lo habían sentido de esa manera y sobre todo que los judíos tampoco lo sintieron como una ofensa y nunca dijeron que esto no se podía mostrar en una sola velada, esto no es posible. Como estaba basado en la biografía de Joseph Schmidt, en un ejemplo planteaba enérgicamente temas como la persecución, artistas en el Tercer Reich, pero también hablaba de otros que en otras épocas también murieron y la reacción de la sociedad que repetía argumentos, y que los argumentos se repetían mucho, argumentos también utilizados durante el Tercer Reich se utilizaron también contra gente con sida y más tarde, y hoy también se utilizan contra los refugiados. No es un vocabulario totalmente nuevo lo que se oye actualmente. Todo eso ya lo hemos oído y yo, como vengo de Alemania, hablo de la historia alemana y de Alemania, y nunca llego a un país y digo: "Bueno, aquí en vuestro país las cosas también son así, aquí también rechazáis a los refugiados y los repatriáis." Yo confío en que el propio espectador construya ese puente hacia la historia de su propio país, pero no es mi función llegar a un país y decir: "Vosotros tenéis esto y lo otro" y "cómo manejaís tal o cual tema," y no hablar del Tercer Reich, eso no podría ser, yo sólo puedo hablar del país del que procedo, conozco la historia de ese país, también conozco las distintas actitudes de los artistas en ese país, son habitaciones separadas, también cómo fueron tratados los artistas después de la guerra en Alemania y cuántos artistas nazis pudieron seguir trabajando, especialmente los artistas de entretenimiento muy populares, y otros tuvieron grandes dificultades en ser aceptados porque

habían abandonado Alemania, y esta consciencia siempre está presente en mi trabajo. Por eso pienso y también exijo que se trabaje con la historia del propio país y se tome conciencia de ella y que se la siga, no se trata de "yo voy a hacer lo que quiero y lo que tengo que hacer", eso ya está metido en el contexto de la historia del país. Hablo del pasado porque hay muchas cosas que actualmente vuelvo a ver y, por eso, es tan importante recordar el pasado y también recordar actitudes del pasado. También hubo artistas que se opusieron y éstos también merecen ser recordados. Y el respeto que se debe tener ante otras culturas y otras religiones, por ejemplo. Podría pasar también que llegara alguien que profesara la religión judía y me dijera que eso no es así, ni es adecuado mi tratamiento de la música. También hay una pieza musical religiosa en mi obra sobre Joseph Schmidt con contenido religioso que trato de forma muy reducida y con la conciencia de que con esa música hay que tener mucho cuidado. Yo no quiero crear una imagen que la acompañe. Es muy, muy importante respetar. Es muy importante respetar. Se puede faltar al respeto en cosas pequeñas y también en cosas grandes. Ese respeto es muy importante, pero lamentablemente ahora mismo no puedo evitar que alguien no tenga ese respeto. Personalmente no me gustaría trabajar con alguien así, pero muchas veces me asombro de lo que logro sacar a la gente, lo que coreógrafos y bailarines son capaces de hacer para acompañar a una pieza musical concreta. Pienso que eso es imposible, pero igual no entienden el texto. Si se entiende, por ejemplo, el texto de Bach, es imposible hacer algo, en esa misma forma yo no podría utilizar su música o la música religiosa de Mozart en el escenario. También mi trabajo está pensado para un marco determinado, pero siempre cuestionándolo, eso sí lo hago y no es que me considere magnífico y piense que puedo conseguirlo, que lo puedo hacer. También hay compositores que han asegurado que eso no sirve para una representación teatral, que sólo se debe tocar en iglesias, entonces eso habría que respetarlo y, sin embargo, yo hago algo sobre esa base. Siempre hay una actitud de reto y de cuestionamiento. Pero la vida le lanza a uno a unas y otras cosas, hay que seguir aprendiendo. También consiste en esta apertura, que no se quede uno anclado en una estética determinada diciendo: "Voy a hacer exclusivamente...". Tampoco he hecho las cosas en solitario

exclusivamente, entre los trabajos en solitario siempre ha habido trabajos con otras personas, pero a todo esto quiero decir que es más difícil. Las piezas con un compromiso político más claro y fuerte, esas son las piezas en solitario para mí, porque tengo grandes dificultades para transmitir a otro bailarín mis actitudes políticas. Como estas cartas: no se las podría dar a nadie para que las leyera. Son cartas que me han conmovido de alguna manera, han provocado algo en mí, tienen algo que ver conmigo, tienen algo que ver conmigo, me siento conectado a ellas y no puedo dárselas a nadie. Además, la otra persona deberá expresarse políticamente por su cuenta, no puede hacerlo en mi lugar, podemos expresar otras cosas juntos que quizá sean políticas en un sentido más amplio, pero no es que haya una intención política muy fuerte. Al igual que ese recuerdo de la sonrisa de los hombres blancos, eso no se lo puedo hacer decir a nadie y tampoco puedo hacer que nadie diga algo acerca de la historia alemana, en sustitución mía, y cuando llega un punto en que digo: "Esto ya no lo puedo hacer" entonces yo tendría que hacer otra cosa, dejaría este trabajo. Muchas veces en mi vida he cambiado de género, quizá volvería a escribir. No es que yo diga que es esto lo que quiero hacer para siempre. Puede que llegue un punto en el que diga: "No, esto se ha agotado, ahora voy a hacer otra cosa". No es que me aferre a que esto tenga que ser eterno; de momento esto es así, pero nunca querría ponerme por encima de nadie, eso sí que no. Por eso, cuando se trabaja con gente, el deseo es que cada uno pueda ser tan distinto como quiera y que yo no pueda utilizar a gente para expresar algo, para expresar alguna idea política. En este trabajo uno se encuentra con gente con la que uno siente coincidencias, con los que se quiere expresar conjuntamente algo. Eso sí es posible, pero, como ya he dicho, si hago las cosas para mí, puedo ir más lejos porque no me afecta el hecho de que gran parte del público se vaya; pero si hago piezas con otras personas, muchos menos espectadores abandonan la sala. Sí que hay una diferencia, porque no quiero exponer a nadie como me expongo yo, es mi cuerpo y puedo manejarlo, pero no puedo colocar a nadie allí para que soporte eso en mi lugar. Eso ya es otra cosa y por eso... lo de arrojar el cuerpo a la lucha, por eso hago lo que tengo que hacer para mí, porque cualquier otro lo haría de otra manera.

JAS: Yo creo que ya es muy tarde. Muchas gracias. Creo que nos ha dejado tan fascinados con su palabra como ayer con su espectáculo y gracias también al Instituto Goethe por acogernos... y a la traductora por esta larga velada. (Aplausos)

Raimund Hoghe es escritor y coreógrafo; presentó en Desviaciones su obra *Lettere Amorse*.

Claudia Wegener escribe sobre "preformance" pero también para "performance". Actualmente trabaja en un libro sobre Joseph Beuys e Ignacio de Loyola y es colaboradora de la revista *Performance Research*.

